

Vie et destin des « images de la Shoah »

Cécité, invisibilité, hyper-réalité

Sylvie Lindeperg

La perception des « images de la Shoah » a considérablement varié depuis 1945 au gré des avancées du savoir et des scansions de la mémoire. Elle fut aussi tributaire d'une mutation profonde des regards, des formes d'accès au passé, des demandes sociales adressées au visible.

1. Dans la France d'après-guerre, la confusion règne entre le système concentrationnaire et la Destruction des juifs d'Europe. Les conditions du retour des déportés brouillent la compréhension de ces deux événements aux chronologies et aux finalités distinctes. Les internés juifs évacués d'Auschwitz vers les camps du Grand Reich sont libérés au printemps 1945, en même temps que les concentrationnaires avec lesquels ils retrouvent la France. Dans leurs reportages sur les « camps de la mort », les *Actualités françaises* ajoutent à la confusion. La presse filmée impose l'image d'un grand camp générique construit sur le modèle de Buchenwald¹ et présente tous les déportés, juifs et non-juifs, comme des « patriotes-résistants » voués, au même titre, à l'anéantissement. L'édification d'une mythologie héroïque de la France exige de taire le sort des juifs exterminés en Pologne.

Dans ces mêmes années s'exprime une forte croyance dans les puissances du visible. Les photographies et les films semblent seuls capables de vaincre l'incrédulité des opinions publiques confrontées aux premiers récits sur la déportation. *Seeing is Believing* proclame la grande exposition

1 Voir Annette Wieviorka dans *Déportation et Génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.

britannique d'avril 1945 qui présente aux Londoniens les premières images des camps de concentration.

Celles-ci sont également destinées à la population allemande, dans le cadre de la campagne de dénazification mise en œuvre par les Alliés occidentaux. Les séquences filmées à l'ouverture des camps s'en trouvent investies d'un double pouvoir punitif et rédempteur. Elles font également leur entrée dans les prétoires lors des procès de Lüneburg et de Nuremberg¹. Présentant le film *Nazi Concentration Camps* devant le Tribunal militaire international, le procureur américain Thomas Dodd indique à la Cour que la projection permettra de montrer « d'une façon brève et inoubliable ce que les mots "camps de concentration" veulent dire² ». Les images sont appelées en renfort des mots impuissants : elles donnent visibilité à un événement sans précédent qui déborde les ressources du langage et de l'imagination.

2. Dix ans plus tard, la sortie de *Nuit et Brouillard* (1956) marque un premier palier dans la perception du génocide et dans l'exhumation des images. Le film d'Alain Resnais est une œuvre paradoxale. Ce court-métrage de commande sur le système concentrationnaire, plus tard critiqué

1 Le procès de Lüneburg fut organisé par les autorités britanniques dans leur zone d'occupation, pour juger 44 responsables et gardiens des camps d'Auschwitz et de Bergen-Belsen. Les audiences se déroulèrent du 17 septembre au 17 novembre 1945. C'est à cette occasion que furent projetées, pour la première fois dans une enceinte judiciaire, des séquences sur la libération des camps : celles d'Auschwitz filmées par les Soviétiques ; celles de Bergen-Belsen filmées par les Britanniques. Il y eut donc un précédent au procès de Nuremberg qui s'ouvrit trois jours après l'énoncé du verdict de Lüneburg. Voir Sylvie Lindeperg, *Nuremberg, la bataille des images*, Paris, Payot, 2021, p. 480.

2 Audience du 29 novembre 1945. Minutes françaises du Tribunal militaire international TMI, tome II, p. 429. Sur cette projection, voir notamment L. Douglas, « Film as Witness : Screening *Nazi Concentration Camps* before the Nuremberg Tribunal », *The Yale Law Journal*, vol. 105, n° 2, 1995 ; C. Delage, *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006, p. 129-135 ; U. Weckel, « The Power of Images. Real Fictional Roles of Atrocity Film Footage at Nuremberg », in Kim C. Priemel et Alexa Stiller (dir.), *Reassessing the Nuremberg Military Tribunals*, New York-Oxford, Berghahn, 2012, p. 221-246 ; S. Lindeperg, *Nuremberg, la bataille des images*, *op.cit.*, p. 206-212.

pour sa vision univoque des camps, n'en est pas moins en avance sur son temps par le savoir que lui insuffle la conseillère historique d'Alain Resnais. Olga Wormser introduit en effet dans le scénario ses premières découvertes sur la déportation. L'historienne vient de publier un article sur le travail des déportés dans les camps de concentration. Elle y met en lumière le tournant de mars 1942 à compter duquel les internés furent mis au service de l'économie de guerre du III^e Reich. Cette mutation profonde du système concentrationnaire eut aussi des conséquences majeures sur le sort des déportés juifs. Elle conduisit les nazis à mettre en place la « sélection » qui séparait, à l'arrivée des convois, les « aptes au travail », autorisés à entrer dans le camp, et les « inaptes », dirigés vers les chambres à gaz. Pour rendre compte de ces évolutions conjointes, Olga Wormser intègre dans le scénario de *Nuit et Brouillard* un court développement sur la « Solution finale » et la déportation des juifs. Mais cette ouverture est vite refermée par le poète Jean Cayrol, ancien déporté à Mauthausen, qui efface de son commentaire toute allusion à la destruction des juifs d'Europe¹.

Cette avancée contrariée persiste néanmoins à l'état d'empreinte dans le montage du film qui inclut des images du génocide : départ vers Auschwitz d'un convoi de Juifs et de Tziganes filmé depuis le camp néerlandais de Westerbork ; photographie – devenue icône – du petit garçon aux bras levés dans le ghetto de Varsovie ; cliché de l'album d'Auschwitz montrant la « sélection » de juifs hongrois sur la rampe de Birkenau ; photographies d'exécutions par les *Einsatzgruppen* sur le territoire d'Union soviétique...

Ces images muettes sont peu à peu réveillées par les nouveaux regards qui se portent sur l'œuvre d'Alain Resnais. En 1961, *Nuit et Brouillard* est présenté dans le cadre du procès Eichmann : cette projection, commentée par le procureur d'Israël Gideon Hausner, réassigne les fragments du film à la tragédie du peuple juif racontée à l'audience.

Un autre paradoxe du court-métrage tient à l'assemblage virtuose des images des camps conjugué au constat de leur impuissance. Monteur talentueux, Resnais construit le regard des spectateurs sur les photographies et les plans d'archives qu'il a préalablement indexés pour en retracer l'origine et tenter d'en percevoir le sens. Parallèlement pourtant, en étroite sym-

1 Voir Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

biose avec Cayrol, Resnais pointe l'incapacité de ces mêmes images à rendre compte de la tragédie. Les travellings en couleurs de *Nuit et Brouillard*, tracés au rythme de la marche dans l'enceinte des camps, inaugurent une forme nouvelle qui en appelle aux puissances de l'imagination et prend acte des défaillances de la mémoire. Le cinéaste et le poète offrent au public une œuvre enracinée dans le présent, inquiète du futur, conçue comme un dispositif d'alerte qui annonce la venue des « nouveaux bourreaux ».

3. Trente ans plus tard, Claude Lanzmann redispone la figure de l'arpentage sur les lieux du génocide et la noue avec la parole des témoins. L'inscription topographique, la résurrection par les gestes et les mots de victimes placées au seuil de l'indicible construisent un nouveau face-à-face avec l'événement. *Shoah* instaure une mémoire en action qui convoque les faits dans un présent entièrement dilaté. Là où Resnais offrait aux morts une sépulture, Lanzmann, devant la tombe ouverte, dialogue sans fin avec les fantômes¹.

L'autre originalité de *Shoah* (1985) tient à sa définition resserrée du génocide des juifs. En commençant son récit à Chelmno, en décembre 1941, Lanzmann construit tout son film autour des crimes de masse perpétrés dans les centres d'extermination de Pologne. Ce faisant, il éclaire la spécificité du gazage qui industrialisa la mise à mort et fit disparaître le face-à-face entre le meurtrier et sa victime, « négation du crime à l'intérieur du crime lui-même² ».

Lanzmann place enfin au cœur de *Shoah* l'invisibilité de l'extermination des juifs instaurée par le codage du langage, l'interdit des images, la destruction des traces. En ce sens, le génocide fut bien, comme le soutient Shoshana Felman, une « attaque historique contre l'acte de vision », l'es-

1 Les pages sur *Shoah* et la « querelle des images » ont été élaborées à partir d'articles précédemment parus dans S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur* (CNRS Editions, 2000), S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard, op.cit.* ; S. Lindeperg, « Présences de *Shoah* », in C. Charles et L. Jeanpierre (dir.), *La Vie intellectuelle en France. Tome 2. De 1914 à nos jours* (Seuil, 2016) et S. Lindeperg « De l'absence au manque », in *Les images manquantes*, au *Carnets du Bal*, n°3, octobre 2012.

2 Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de l'historien », in Michel Deguy (dir.) *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin 1990, p. 206.

sence de la « Solution finale » étant de se rendre – et par là même de rendre les juifs – totalement invisibles¹.

Prenant acte de cette puissante singularité, Lanzmann n'intègre ni photographie ni plan d'archive dans *Shoah*. Ce choix radical lui permet d'éclairer la différence de visibilité entre les centres de mise à mort, régis par la politique nazie du secret, et les camps de concentration dans lesquels la pratique de la photographie fut largement développée.

4. C'est dans un deuxième temps du film, celui de sa longue exégèse, que naissent les polémiques. Les déclarations péremptoires de Lanzmann et les innombrables commentaires sur son œuvre contribuent tout à la fois à éclairer, à obscurcir et à radicaliser les choix formels de *Shoah*. Au fil de positions toujours plus tranchées de part et d'autre, une « querelle des images » prend corps. Elle se déplace rapidement, du constat factuel de la rareté des traces visuelles sur les camps d'extermination, vers la thèse philosophique selon laquelle la « Shoah » serait de l'ordre de l'infigurable, de l'irreprésentable. Prise dans ce jeu d'interférences, la question des images d'archives se brouille et s'exacerbe.

Pour justifier son refus d'utiliser des documents d'époque, Lanzmann affirme à plusieurs reprises qu'il n'y aurait pas « d'images de la Shoah ». La pertinence de cette affirmation dépend évidemment de la définition que l'on donne à l'événement².

Un nombre important d'images photographiques et filmées témoignent en effet de la persécution, de la déportation et du meurtre des juifs d'Europe avant la mise en place de la « Solution finale » ou en dehors des camps d'extermination : séquences tournées dans les ghettos de Pologne ; photographies des massacres commis sur le territoire soviétique par les *Einsatzgruppen* ; convois de déportés juifs embarquant à Westerbork ou à Varsovie en direction de Birkenau ou de Treblinka... Cet important corpus contraste néanmoins avec l'extrême rareté des traces visuelles sur les

1 Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », *ibid*, p. 61.

2 Comme le note Georges Didi-Huberman qui envisage à juste titre la Destruction des juifs d'Europe comme « un phénomène historique large, complexe, ramifié, multi-forme », *Images malgré tout*, Paris, Ed. de Minuit, 2004, p. 77.

centres de mise à mort. Seules deux séries photographiques contreviennent à la loi de l'invisibilité : « l'album d'Auschwitz » composé de 197 clichés pris par deux SS du service d'identification, en mai 1944, à l'arrivée de plusieurs transports de juifs hongrois¹ ; les quatre photographies montrant les abords du *Krematorium V*, prises clandestinement par des membres du *Sonderkommando* de Birkenau. Ces deux corpus, inscrits sur le même lieu², approchent au plus près le point aveugle du meurtre dans la chambre à gaz dont on ne connaît en revanche aucune image.

C'est précisément sur cet « angle mort » que va se recentrer l'une des ramifications de la querelle hexagonale. Elle prend corps en 1994 à l'occasion de la sortie de *La Liste de Schindler*. Claude Lanzmann confie alors au *Monde* qu'il aurait détruit, si elles avaient toutefois existé, des images filmées par les SS montrant « comment 3000 Juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz³ ».

Cette déclaration radicalise, jusqu'à l'hypothétique destruction, la condamnation des images d'archive. On peut y lire le double refus d'épouser le point de vue des bourreaux⁴ et de se tenir dans une logique de la

1 Voir *L'Album d'Auschwitz*, Éditions Al Dante/Fondation pour la Mémoire de la Shoah, Paris, 2005 et, plus récemment, Tal Bruttman, Stefan Hördler et Christoph Kreutzmüller, *Un album d'Auschwitz. Comment les nazis ont photographié leurs crimes*, Paris, Seuil, 2023.

Lors de son témoignage au procès de Francfort (1963-65) le photographe Wilhelm Brasse affirma que l'une des pellicules ayant permis de constituer l'album provenait directement du commandant d'Auschwitz, Rudolf Höss. Voir, *Un album d'Auschwitz, op.cit.*

2 La nature mixte du complexe d'Auschwitz-Birkenau, camp de prisonniers, camp de concentration et centre de mise à mort n'a pas facilité l'appréhension de cette rareté des images. Pour les deux premières fonctions du camp, on dispose en effet, comme pour les camps de l'Ouest, d'un nombre important de clichés.

3 *Le Monde*, 3 mars 1994.

4 Voir notamment Jean-Jacques Delfour, « La pellicule maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah : le débat entre Semprun et Lanzmann », in *L'Arche*, n°508, juin 2000. Dès 1995, dans un entretien avec Régis Debray pour le film *Vie et mort de l'image*, Godard déclarait : « Avec le numérique Le Pen ou Berlusconi pourra produire toutes les visions idylliques des camps de concentration qu'ils veulent, et ma petite fille dira : mais qu'est-ce que tu racontes, regarde tous ces espaces verts [...] L'image ne sera plus une preuve ».

preuve. La position de Lanzmann n'en est pas moins irrecevable pour les historiens dont le devoir est d'interroger sans trêve les traces survivantes de la tragédie, fussent-elles contaminées par le regard nazi.

Quatre ans plus tard, Jean-Luc Godard relance et envenime le débat. Se fondant sur le postulat que les nazis avaient « la manie de tout enregistrer », il déclare aux *Inrockuptibles* :

« Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent ¹ ».

Cette logique de la preuve², que le cinéaste oppose aux négationnistes, contredit la meilleure part de son œuvre et de sa pensée sur l'image³. On peut également se demander pourquoi Godard, qui s'en était si bien passé jusque-là, aurait soudain besoin d'un « bon journaliste » !

Ce raisonnement le conduit en tout cas à décréter *manquantes* des images que Lanzmann avait constatées *absentes*. Le premier les investit d'une dangereuse puissance d'attestation, le second en sacralise à l'excès la non-existence. Ces positions tranchées ne manquent pas d'engendrer de nouvelles polémiques.

5. C'est dans cet horizon d'attente que l'exposition « Mémoire des camps » ré-exhume, en 2001, les quatre photos clandestines de Birkenau⁴.

1 *Les Inrockuptibles*, n°170, 21-27 octobre 1998, p. 28.

2 Voir Gérard Wajcman, « Saint Paul Godard contre Moïse Lanzmann ? » in *Le Monde* 3 décembre 1998.

3 L'injonction de la preuve contredit en effet nombre de déclarations de Godard parmi lesquelles : « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image » ou encore « pas du sang, du rouge » (en réponse à un journaliste qui pointait l'excès d'hémoglobine dans *Pierrot le Fou*).

4 Ces quatre clichés, longtemps attribués à David Szmulewski (membre de la résistance du camp d'Auschwitz qui participa à l'opération), furent pris par le juif grec Alberto Errera dit « Alex ». Trois autres membres du Sonderkommando apportèrent leur concours : les frères Abraham et Shlomo Dragon et Alter Szmul Fajnzylberg. Cf. Clément Chéroux in *Mémoire des camps*, op.cit, p. 86 ; G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op.cit. Ces informations sont complétées par Christophe Cognet, *Éclats. Prises de vues clandestines des camps nazis*, Paris, Seuil, 2019.

Le commissaire Clément Chéroux place ces clichés sous le signe de la très médiatique querelle :

« [...] ces images, pour lesquelles vingt ans de recherches seraient nécessaires, existent bel et bien et sont connues. Ces images sur lesquelles “on verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent” (Godard), ce sont précisément celles qui furent réalisées pendant l’été 1944 par les membres du *Sonderkommando* et de la résistance polonaise d’Auschwitz autour – mais aussi depuis l’intérieur même – de la chambre à gaz du crématoire V de Birkenau. Ces images peuvent être *montrées*, elles l’ont été depuis la fin de la guerre sans qu’aucun *interdit* ne soit venu l’empêcher¹. Elles n’ont pas été faites du *point de vue des nazis*, mais de celui des déportés. Elles n’ont pas seulement valeur de *preuve*, mais aussi de document. Elles sont loin d’être *inutiles*, et il ne peut s’agir de les *détruire* ; il faut simplement les analyser comme des documents historiques qui permettent d’approfondir la connaissance des événements qu’elles représentent². »

Les quatre photographies se trouvent ainsi lestées d’un héritage symbolique encombrant. Pour Chéroux en effet, il s’agirait des images recherchées par Godard³, celles-là mêmes que Lanzmann (qui les connaissait pourtant fort bien) prétendait, à tort, inexistantes. Ces clichés, si précieux soient-ils, ne permettent pourtant pas de réviser le fait, énoncé par le réalisateur de *Shoah*, selon lequel nous ne connaissons pas d’images montrant l’assassinat des juifs *dans* la chambre à gaz⁴. De fait, les photographies clandestines

1 De fait, ces images sont connues depuis la Libération et exposées au musée d’Auschwitz depuis sa création ; l’une d’elles – celle du bûcher – figure dans *Nuit et Brouillard*.

2 *Mémoire des camps*, *op.cit.*, p. 217.

3 La déclaration de Godard reposait pourtant sur le postulat d’un enregistrement effectué par les nazis.

4 Le fait que les photographies de l’opération d’incinération aient été prises par le photographe depuis l’intérieur de la chambre à gaz ne modifie pas ce constat factuel même s’il ajoute à la portée symbolique de ce geste testamentaire. A ce sujet, Georges Didi-Huberman publia *Ecorces*, (Paris, Minuit, 2011) qui réagissait aux propos de Lanzmann réfutant l’hypothèse d’*Images malgré tout* sur le positionnement du photographe ; *Ecorces* suscitant à son tour de nouvelles réactions du cinéaste et de ses proches... Voir Ch. Cognet, *op.cit.*

montrent un « avant » (des femmes nues dans le bois de Birkenau) et un « après » (des cadavres gisant au sol devant un bûcher de crémation).

Loin de vider la querelle, cette opération de prestidigitacion la relance de plus belle. L'exposition a du moins le mérite de susciter l'intérêt du public pour ces images si souvent décontextualisées, d'en faire mieux connaître l'histoire et de les admettre dans leur pleine valeur documentaire.

6. Les deux premières décennies du XXI^e siècle voient quant à elles cohabiter, non sans paradoxe, la connaissance des singularités du génocide, l'attrait pour les images d'archive et le désir de « tout voir » façonné par notre société iconophage¹.

C'est à la télévision que ce phénomène est le plus manifeste : les responsables de programmation, motivés par le succès de quelques documentaires *mainstream*, incitent les maisons de production à concevoir des films historiques à base d'archives.

Cet engouement s'accompagne de formes nouvelles qui tirent parti des techniques numériques. On y retrouve une même esthétique immersive, un nivellement des temporalités, un chevauchement des régimes d'images.

Les documentaires sur le génocide des juifs n'échappent pas à cette culture visuelle que l'on retrouve même dans les programmes télévisés les plus rigoureux. C'est le cas du docu-fiction *Auschwitz, les nazis, la Solution finale* (2005) réalisé par Martina Balazova et l'historien Laurence Rees. Cette production ambitieuse s'emploie à dater les photos et les plans d'archives et les replace dans leur contexte d'origine. Les conditions de leur enregistrement sont parfois même éclairées. « Cette photographie [fut] prise par un détenu membre d'un *Sonderkommando* au péril de sa vie » précise le commentaire au sujet de l'un des clichés clandestins de Birkenau. Et lorsque les réalisateurs sont contraints de détourner une image, ils prennent soin de le mentionner : évoquant les sinistres expériences de Mengele sur les plans des jumeaux d'Auschwitz progressant derrière un dédale de barbe-

1 Cette dernière partie a été élaborée à partir de textes précédemment parus in S. Lindeperg, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013 (chapitre 1) et S. Lindeperg « De l'absence au manque », *op.cit.*

lés, le récitant signale qu'il s'agit là de séquences tournées par les opérateurs soviétiques après la libération du camp.

Le film n'en est pas moins poreux à une économie du visible qui entend compenser la « pauvreté » supposée de l'archive. Si Balazova ne colore pas les images d'époque, elle les complète par la reconstitution fictionnelle. Dans l'épisode sur la « Shoah par balles » sont présentés les plans de l'exécution de Liepaja montrant des Juifs lettons débarqués d'un camion et fusillés devant une fosse par les membres d'un *Einsatzgruppe*. Cette courte scène fut filmée par Reinhard Wiener, un sergent de la marine allemande qui se trouvait sur les lieux avec sa caméra amateur. La réalisatrice choisit de compléter ce document exceptionnel par un contrechamp fictionnel : on y voit l'acteur interprétant Himmler contempler le massacre aux côtés d'un opérateur qui enregistre consciencieusement la scène. Cette couture artificielle banalise le geste de Wiener qui filma les seuls plans connus à ce jour sur l'action des *Einsatzgruppen* en territoire soviétique. Car si Himmler assista bien à une exécution par balles en août 1941, ce fut en Biélorussie près de Minsk et il n'y fut accompagné d'aucun cameraman. Les pauvres images tremblantes de Liepaja, miraculeusement arrachées par un témoin au voile de la tragédie, perdent de leur substance sous cette surcharge fictionnelle qui en efface la singularité.

Le docu-fiction propose également de nombreux plans couleurs tournés sur le site d'Auschwitz-Birkenau. Ces images en appellent à l'héritage de *Shoah* tout en le trahissant. Car l'arpentage sur les lieux de la destruction a pour principale fonction de désigner les emplacements sur lesquels replanter le décor. Les plans d'Auschwitz-Birkenau montrent le vide pour mieux le combler en recréant les bâtiments et les installations homicides au moyen d'images de synthèse. L'angle aveugle de la mise à mort se voit offrir lui aussi une visibilité : le hors-champ de la chambre à gaz devient un *champ plein*, un espace virtuel recréé dans lequel le spectateur-visiteur pénètre et évolue avant que la porte se referme sur lui. On mesure le pas franchi par la télévision qui ne pose plus aucune limite au « pouvoir de voir » et promet au public une « visibilité généralisée¹ ». Elle s'éloigne ra-

1 Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 8.

dicalement d'un cinéma désireux de sauver la part de l'ombre pour mettre « le spectateur dans une place réelle par rapport à l'illusion de totalité du Spectacle¹ ».

7. Cette illusion nourrit un refus croissant d'admettre que certains événements soient et demeurent sans image. L'histoire visuelle du Vel' d'Hiv' en témoigne exemplairement.

Pendant plusieurs décennies, tous les documentaires et reportages télévisés sur la grande rafle parisienne des 16 et 17 juillet 1942 utilisaient la même photographie prise à l'intérieur du Vélodrome, montrant des femmes assises ou couchées sur la piste du stade. Mais en 1983, Serge Klarsfeld démontre que ce cliché, mal légendé, ne représente pas les familles juives rafées dans le cadre de l'opération « Vent Printanier ». L'absence d'enfants, l'espace laissé vide des gradins, la disposition des femmes et des hommes visibles sur la pelouse à l'arrière-plan du cliché lui permettent d'établir que les internés de la célèbre photographie étaient des personnes accusées de collaboration, rassemblées au Vel' d'Hiv' peu après la libération de Paris².

Cette importante découverte a pour principal effet de relancer la quête des images de la rafle en les investissant d'une forte dimension morale :

« Ainsi 13000 Juifs ont été capturés à domicile dans l'agglomération parisienne les 16 et 17 juillet 1942 par temps clair, sans qu'un photographe amateur, sans qu'un reporter professionnel ait éprouvé la nécessité de faire un effort pour fixer sur pellicule cette chasse non seulement aux hommes ou aux femmes, mais aux enfants juifs³ ».

1 Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 115.

2 La première ré-attribution de la photographie fut faite par Serge Klarsfeld dans *Vichy-Auschwitz. Le rôle de Vichy dans la Solution finale de la question juive en France. 1942* (Paris, Fayard, 1983). Sa démonstration fut ensuite étayée, développée et prolongée dans *1941 -Les Juifs en France. Préludes à la Solution Finale* (Paris, Éd. de l'Association « Les Fils et Filles des Déportés Juifs de France, 1991) puis dans *le Calendrier de la persécution des Juifs en France 1940-44* (Éd de 1993 et réédition Paris, Fayard, tome 2, 2001).

3 Serge Klarsfeld, *1941 -Les Juifs en France. Préludes à la Solution Finale 1941*, op.cit., p. 94.

Près de trente ans plus tard, aucun cliché du Vel' d'Hiv' n'ayant été exhumé¹, Serge Klarsfeld met sa notoriété et ses conseils au service de la fiction *La Rafle* (2010). Sa réalisatrice, Rose Bosch, y reconstitue l'arrestation et l'internement des familles juives parquées dans le Vélodrome d'Hiver qu'elle a fait reconstruire en studio. « Le cinéma compense l'absence d'images sur la réalité historique », se félicite Klarsfeld, « c'est pourquoi *La Rafle* est un film nécessaire² ».

Rose Bosch répond à cette « nécessité » par une esthétique du trop-plein qui cherche à tout montrer et à tout dire, propose un événement entièrement déchiffrable dont l'hyper-visibilité offrirait au public un accès direct au passé. Ces images de fiction, enrichies par la couleur, et qui épousent les manières de voir du présent, sont ainsi érigées en vecteur idéal pour « toucher » les jeunes spectateurs et les « replonger » dans le passé. La promotion du film s'accompagne sans surprise d'un livret pédagogique destiné aux enseignants des collèges et des lycées. Et, en 2012, des photogrammes de la fiction sont utilisés dans le cadre la commémoration décennale du Vel' d'Hiv' ». La rafle n'est plus un événement sans image...

« Le cinéma fabrique le monde, premier temps ; ensuite, il le remplace³ » écrivait Jean-Louis Comolli. La confusion entre les âges du visible, qui comble les écarts et nie l'articulation des temps, est un puissant symptôme du « présentisme » qui affecte notre époque. Ce régime d'historicité ramène le passé dans un présent entièrement dilaté dont il épouse les jugements moraux, les manières de voir et de rendre sensible : un « présent massif, envahissant, omniprésent, qui n'a d'autre horizon que lui-même, fabriquant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin⁴ ».

1 On ne connaît toujours, à ce jour, qu'une seule photographie de la grande rafle qui montre les autobus garés devant l'enceinte du Vel' d'Hiv' ». Aucun cliché pris de l'intérieur n'a été retrouvé.

2 *Le Journal du Dimanche*, 7 mars 2010.

3 Jean-Louis Comolli, « Le miroir à deux faces », in *Arrêt sur histoire* (avec Jacques Rancière), Paris, Ed. Centre Pompidou, 1997, p. 43.

4 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 200.